SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO V Nº 312
26 • 10 • 2003

RADAR libros



Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexxxy

Hace casi diez años, Jeffrey Eugenides deslumbró con *Las vírgenes suicidas*, una novela corta y sureña sobre el suicidio de cinco hermanas católicas y la indeleble huella emocional que dejaron en los chicos del pueblo. Tras una década de trabajo, ahora vuelve con algo completamente diferente: *Middlesex*, una saga familiar de casi setecientas páginas narrada por un hermafrodita. En esta entrevista exclusiva, Eugenides se despega de los cargos de posmoderno y acepta gustoso la herencia de García Márquez, Philip Roth y Salman Rushdie.

POR JONATHAN SAFRAN FOER

Conozco a Jeffrey Eugenides desde hace muchos años y en situaciones muy distintas. Primero como lector, después en Princeton como estudiante, ahora como amigo. Desde el principio de su novela *Las vírgenes suicidas* hasta el final de su último e-mail, siempre me ha fascinado la frescura mental de Jeff y el modo clarísimo en que parece saber qué quiere contar. Todo eso hizo que me excitara poder leer antes que nadie su próxima novela, *Middlesex*, y escuchar en este contexto más formal algunas de sus ideas acerca del arte de escribir y de la vida.

Sean cuáles fueren nuestras expectativas, es imposible que *Middlesex* no nos sorprenda. *Las vírgenes suicidas* era un relato geográficamente localizado (los suburbios de Detroit), acerca de un incidente particular (el suicidio de las hermanas Lisbon) y narrado con una melancolía oscura aunque humorística. *Middlesex* es, en cambio, una agitada epopeya que va de Grecia a Norteamérica, en donde se suceden peripecia tras peripecia y donde el realismo mágico cede paso al realismo social. El relato –aunque no hay, exactamente, *un* relato– es contado por Cal Stephanides, un hermafrodita que habita en el Berlín de principios del siglo XXI. Para trazar su ascendencia familiar, Cal recorre varias generaciones, describe distintos escenarios geográficos y políticos, y apela a estilos literarios no menos diversos. El libro cuenta con todos los trucos técnicos que adora el lector posmoderno, aunque en suma narra un argumento tan bueno como viejo. *Middlesex* aspira a ser leído en un solo día, para luego aguardar a que lo relean.

Hace mucho también que los lectores no leen nada suyo. ¿Siete años? ¿Cómo hizo para mantener en pie un proyecto a través de tantos años? ¿Y en qué medida el paso del tiempo modificó su estilo?

–Bueno, uno de los obstáculos más arduos en *Middlesex* fue mantener en pie el impulso original. Me sentía muy joven cuando empecé; al finalizarlo, sentí que estaba un poco más allá de la mediana edad. Entretanto me sucedieron todo tipo de cosas. Mi padre murió en un accidente de avión y yo, a la vez, fui padre. William H. Gass señala que la dificultad de escribir libros largos radica en que uno escribe mejor con el paso del tiempo. Esto obliga a mirar con más detalle las páginas anteriores para dejarlas en el mismo nivel técnico que las últimas. Trabajé muchos en eso. Volví obsesivamente hacia atrás para cerciorarme de que los últimos capítulos tuviesen la misma voz, el mismo espíritu que los primeros.

¿Tiene algo para decir acerca de la fatiga que sobreviene al escribir? ¿Cómo lidia usted con eso?

–En mi caso, el cansancio se mitigó gracias al argumento, a la estructura del libro. Casi todos los capítulos de *Middlesex* se internan en nuevos territorios, históricos o emocionales. Por ejemplo, termino de ocuparme de la guerra Greco-Turca y paso a describir lo que ocurrió en Detroit durante la Ley Seca. Después me interno en preocupaciones genéticas y sexológicas. Por suerte, *Middlesex* tiene muchas líneas argumentales. Sin embargo, sufrí. Aunque debe haber algo de placer perverso. Todos los días me aguardaba esta tortura. Pero, claro, era *mi* tortura. El libro era mi carcelero, pero nos hicimos amigos. Yo era como Patty Hearst y su Síndrome de Estocolmo: de a poco, el libro pasó a ocupar cada centímetro de mi conciencia. Y el proceso duró tanto como la guerra de Troya. No quería, sin embargo, convertirme en Harold Brodkey. Antes de que todo se volviera ridículo, sabía que debía izar velas y volver a casa.

Se me ocurre que *Middlesex* comienza al estilo de un cuento de hadas (un cuento de hadas violento, racial y político) que crece hasta convertirse en una novela de la-edad-de-la-razón. Usted tiene una hija, ¿cree que el estilo del libro se fue desarrollando en tándem con el desarrollo de ella?

–Mi hija nació cuando *Middlesex* estaba por la mitad. La influencia de este hecho se observa en el argumento del li-





bro, pero no en su estilo. Hay una preocupación por el nacimiento y el desarrollo fetal. Y también escribí mucho acerca de qué sienten las mujeres durante el embarazo (y las diferencias, en este punto, con los varones). Puedo observar las huellas digitales de mi hija en este tipo de detalles. Sin embargo, el libro tomó forma mucho antes de que ella naciera. Nabokov dijo que toda gran novela es un cuento de hadas–. Las dos primeras partes de *Middlesex* se concibieron en el espíritu de la literatura épica –la cual no está tan lejos de un cuento de hadas. Yo desearía que el libro funcione en distintos niveles. Como saga de un inmigrante o de su familia. O como reflejo de las progresiones que dio la literatura occidental, al estilo del capítulo "Los bueyes del sol" en el *Ulises*. Adoré siempre ese capítulo, el modo como empieza, cómo avanza desde el inglés antiguo al inglés medio, mimetizando estilos de épocas, generaciones e incluso determinados escritores. De ninguna manera hice algo tan extenso. No quise hacerlo. Y si lo hubiese podido hacer, lo habría quitado. Sí imaginé que comenzaría con una narración de tipo épico-heroica para continuar con algo más realista, más profundamente psicológico. Se trata de un libro que, al igual que su narrador hermafrodita, fue escrito para ser un híbrido. Es en parte una epopeya en tercera persona, pero también un relato sobre la llegada a la edad-de-la-razón narrada en primera persona. Porque escribí sobre una condición genética, creí pertinente examinar formas literarias clásicas desde el punto de vista de un libro escrito en el siglo XXI. La filogenia recapitula la ontogenia. Los rasgos de nuestros antepasados renacen en nuestros rostros. Quise que *Middlesex* fuese un tipo de novela genómica. No obstante, quise hacer esto sin perjudicar el relato ni ser demasiado modernista o posmodernista. No quería que este tipo de preocupaciones, en suma académicas, pasaran a ser el relato: quería que apenas lo sustentaran.

Es una manera elegante de decirlo, ¿no? Pero, ¿se considera un escritor posmoderno? En *The New Republic*, Dale Peck aseguró que usted pertenecía a una tradición eminentemente posmoderna en literatura, tradición que, según Peck, se encuentra en franca decadencia.

–Sobre el posmodernismo, coincido con Dale Peck en mucho más de lo que él cree. Yo no me veo como un gran posmoderno. Y lo digo siempre de este modo: la generación de escritores a la que pertenezco creció de modo aletargado. Fuimos alimentados con lecturas modernistas y sólo más tarde leímos a los grandes maestros del realismo decimonónico. Cuando empezamos a escribir, en la secundaria o en la universidad, escribíamos ficción experimental. Hoy estoy convencido de que cierto tipo de ficción experimental, de corte académico, llegó a un callejón sin salida. *Middlesex* es entonces un libro posmoderno por muchas cosas, pero también es un libro tradicional. El reciclaje de todo tipo de motivos clásicos es axial en el posmodernismo; no lo es, en cambio, relatar una historia. Me agrada la narrativa. Leo y escribo por ella. Hace poco leí la desgrabación de una discusión que tuvo lugar en 1975. Se la llamó "Simposio acerca del futuro de la ficción contemporánea". Esto sucedió hace casi 30 años. Sin embargo, lo que se discutía es básicamente lo mismo que se discute hoy. ¿Se produce algo nuevo en literatura? ¿Cómo es el progreso? Participaban Grace Paley, Donald Barthelme, William H. Gass y Walker Percy. En el *summum* de sus carreras encontramos a Barthelme y Gass, que insistían con la idea de que la creación de nuevas voces se cimenta sobre esfuerzos de tipo teóricos. No obstante, Grace Paley fue quien resultó estar en lo cierto. Opinó que los nuevos lenguajes surgen a partir de nuevas voces humanas y no de nuevas teorías. Si hoy nos detenemos y miramos hacia atrás, podremos observar que el posmodernismo arribó a un callejón sin salida. Y lo que ha triunfado en cambio fue el libro que podemos llamar "multicultural". Paley lo había profetizado. Ahora bien, si existe algo nuevo en *Middlesex*, no tiene que ver con su desarrollo formal o teórico sino con algo más próximo a ese nuevo tipo de experiencia humana de la que hablaba Paley. Lo nuevo está en el contenido del libro. Su protagonista es Cal Stephanides, un hermafrodita real, verdadero. No se trata de una criatura mítica al estilo de Tiresias, ni de un ente de fantasía como Orlando.

Ya que estamos hablamos de literatura contemporánea, ¿nos puede decir quién es hoy su escritor predilecto?

–Ahora es A. A. Milne.

Esto me hace pensar en su hija. ¿Quiere escribir algo que les guste a su esposa y a su hija? ¿Siente decepción si ellas aborrecen lo que hace? Y si es así, ¿cuál es el origen de la decepción: su esposa, su hija, usted o el universo?

–En cuanto a mi hija, yo querría que *Middlesex* sea leído con placer por todo tipo de lectores, pero no conté en la lista a una lectora de tres años. Tiendo a ser más bien obsesivamente reservado en relación con lo que hago. Algunos capítulos de *Middlesex* aparecieron ya en revistas literarias, pero no apareció nada en los últimos cuatro años. Si un libro me convence, no me vuelvo impaciente por mostrarlo. Por otra parte, mientras escribo no pienso en mi familia. O más bien, pienso en ella todo el tiempo, pero no como lectores potenciales. Mantengo un respeto casi filial hasta que termino la jornada laboral. Entonces surge el remordimiento. Al corregir *Middlesex* quité ciertas cosas que irritarían a mis parientes. Es posible que encuentren cosas que sí los vayan a irritar. Pero en fin, ya está todo hecho. Combino realidad y ficción hasta que las cosas parezcan completamente reales pero, a la vez, del todo impersonales.

Hablamos de la familia, ¿se avergonzó alguna vez de algo que escribió?

–¿Avergonzarme en el sentido de creer que escribí algo embarazoso? Bueno, supongo que estarás esperando que diga que escribir sobre un hermafrodita es una tarea ardua. Y yo tengo algo de recato materno. Fue durísimo para mí sumergirme en los rasgos anatómicos del héroe. Fue durísimo escribir acerca de una experiencia vital tan pero tan distinta a la mía. Por eso ésta es una novela familiar. No podría reconocer la mente de Cal sin ponerlo en la perspectiva de un niño como cualquier otro, con padres, abuelos y esas cosas. Eventualmente hay una apertura completa, pero lo manejo como mi madre quiere, con tacto.

Me sorprendió lo poco que se habla en el libro de Cal. Es decir, si bien ella o él relata los episodios, su caracterización es realmente escasa. Yo nunca habría descripto a *Middlesex* como una novela sobre hermafroditas. La habría descripto como una epopeya familiar, desde la óptica de un narrador, sí, un tanto inusual.

–Supongo que podrías describirla así. Aunque encontremos a Cal (como Calliope) desde un principio. Porque nace en el primer capítulo. Pero sí, la historia de vida de Calliope comienza aproximadamente a partir de la página 250, en la mitad del libro. *Middlesex* es largo, por eso la irrupción del protagonista ocupa casi 250 páginas más (lo cual es tan largo como otra novela). Cal narra la historia, así que allí está, en cada una de las oraciones.

¿Qué sacrifica usted para poder escribir?

–Solía aterrarme eso de Yeats acerca de la "perfección en la vida o en la obra". Yo pensaba que nunca, nunca podría enfrentar esa opción porque no estaba lo suficientemente disciplinado, ni contaba con la confianza suficiente como para arrastrar sus consecuencias. Y sonaba... suena tan doloroso y asceta. Pero ahora me encuentro con que el trabajo es mi vida y no sabría sobrevivir sin él. Lo afortunado del caso es que escribir me ha hecho sacrificar sólo aquello que no pude conseguir nunca: una vida social relajada y juguetona, la sensación de estar "fuera de este mundo", el chisme de oficina o los compañeros de equipo. Atención: uno puede estar casado y escribir. Es posible tener una familia y ser a la vez un escritor. Uno tiene una vida después de todo. Y la vida te espera justo afuera del estudio.

Disculpe, ¿vida social relajada y juguetona?

–Sí, como la que estás llevando vos, muchacho.

Amén. *Middlesex* alude en reiteradas ocasiones a las epopeyas nacionales, particularmente griegas. A mí me parece que las epopeyas modernas –*Ulises*, *Cien años de soledad*, *Hijos de la medianoche*– tuvieron mayor influencia fuera de los países de origen. ¿Me equivoco en apreciar que usted aspira a escribir una epopeya griega para ser leída por una audiencia norteamericana?

–Siempre quise escribir una gran epopeya cómica. Los libros mencionados son libros que deleitaron mi última adolescencia y mis tempranos veinte. En esos días soñaba escribir ese tipo de cosas. Yo creía que, antes de volverme demasiado viejo, debía ganar elasticidad en el estilo porque luego desvariaría física e intelectualmente. Y porque la sorna se disipa con la edad. Nunca quise escribir una epopeya "greco-americana". Desde un principio quise escribir las memorias ficticias de un hermafrodita. Esto convocó a otros hermafroditas literarios, como Tiresias. El hermafroditismo conduce al clasicismo. El clasicismo conduce al helenismo. Y el helenismo conduce, por supuesto, a mi familia. Utilicé mi ascendencia griega porque va bien con la historia que quise contar, y por ninguna otra razón. Es decir, con un apellido como Eugenides, ¿qué esperabas?

Philip Roth y Salman Rushdie parecen ser los dos polos de su influencia. ¿Esto es cierto?

–En una reseña se comparó a *Middlesex* con las primeras novelas de Saul Bellow. Lo cual para mí está bien. (Pero, ¿alguien se imagina a Saul Bellow escribiendo sobre un hermafrodita?) Cuento esto porque mis supuestas influencias cambian todo el tiempo. Cuando se publicó *Las vírgenes suicidas* en Inglaterra, dijeron que era un libro muy influenciado por Salinger, por *Franny y Zooey* exactamente. En esto hubo apenas un error: yo todavía no había leído *Franny y Zooey*. Las influencias literarias son como la genética. Algunas peripecias técnicas de Rushdie les pertenecen a Günter Grass y a Gabriel García Márquez. Las de García Márquez pertenecen a Kafka y a Faulkner. De *Middlesex* podrán decirme que

"Las influencias literarias son como la genética. Algunas peripecias técnicas de Rushdie les pertenecen a Günter Grass y a García Márquez. Las de García Márquez pertenecen a Kafka y a Faulkner. De *Middlesex* podrán decirme que hereda rasgos de todos estos antepasados, por no mencionar al buen y viejo Homero. La influencia es, en buena medida, un proceso de autodescubrimiento. Se las debe mezclar para arribar a un estilo y a una visión propios."



hereda rasgos de todos estos antepasados, por no mencionar al buen y viejo Homero. Sin embargo, hay algo en mi obra que no tiene relación alguna con estos escritores. Se trata de distintos códigos genéticos. La influencia no implica copiar o aprender a copiar trucos. Uno está influido por escritores cuyas obras inciden sobre tus propias capacidades y sobre tus inclinaciones. Y acabar siendo influido es, en buena medida, un proceso de autodescubrimiento. Se deben mezclar las influencias para arribar por fin a un estilo y a una visión propios. Lo mismo ocurre con la música y con las artes. La idea de que un escritor nace siendo un genio y que está dotado de una ardiente y sincera originalidad es un mito. El escritor debe trabajar para lograr originalidad, uno debe crearla, y no al revés. Observando a los escritores que me han influido, compruebo que sus vidas concuerdan, en varios aspectos, con la mía. Roth, por ejemplo, creció en Newark, una ciudad que no es tan distinta de Detroit. Roth es hijo de padres norteamericanos de clase media, y nieto de abuelos con acento fuerte. Desde ese ambiente trabajador, a duras penas elevado culturalmente, Roth decide estudiar Literatura Inglesa y se convierte en un excelente universitario. O pensemos en Rushdie. Sus orígenes son exóticos: Bombay (que es algo exótico incluso para los ingleses). Y se va a estudiar a Cambridge. Hay algo en relación a ellos en que coincido y algo en lo que no coincido. Yo fui a una escuela privada en Grosse Point. Allí hicieron que tomara conciencia de mi "etnicidad" más de lo que hizo la escuela pública. Y eso me marcó. Entonces creo que no debe causar tanta sorpresa que haya sido influido por un escritor como Roth, que se la pasa escribiendo sobre ser norteamericano pero también sobre ser judío. Pero no quiero llevar el tema de las semejanzas demasiado lejos. Adoro a Henry James pero yo no soy como él. Quizás es por todo lo que hay de Grosse Point en mí. Iba a cenas de etiqueta a los dieciséis años. Y fumábamos marihuana en smoking detrás de los arbustos. Todo muy jamesiano.

Existe una tradición casi eterna que asocia la creatividad al uso de drogas. Me pregunto si los escritores y artistas usan drogas porque suponen que deben usarlas. (Y aquí no hablo de un porro sino de algo más serio y perjudicial.) Si uno quiere ser tan importante como Jackson Pollock debe entrenarse en presentarse como un degenerado. Lo mismo sucede con la depresión...

–Es cierto que la gente no puede ser talentosa adoptando las grandes debilidades de los grandes artistas. Pollock fue un gran artista, pero no por sus hábitos autodestructivos sino a pesar de ellos. Muchísimas personas beben grandes cantidades de alcohol pero sólo algunas de ellas pintan bien. Lo mismo ocurre con la depresión. Los depresivos que escriben bien lo hacen en franca batalla contra su depresión, aunque esto puede colorear su trabajo de modo significativo. Tiendo a pensar que escribo mejor cuando estoy feliz, pero escribir lleva años, y uno no puede estar todo los días de un humor excelente. Es necesario aprender a escribir con cualquier tipo de ánimo. Y extrapolando esto, uno debe aprender a escribir a pesar de todo tipo de disposición que nos toca al nacer.

La voz narrativa de *Las vírgenes suicidas* es la primera persona del plural, un "nosotros". *Middlesex* es relatada por un hermafrodita que fue criado como muchacha pero que más tarde comienza a vivir como varón. A usted le encanta, es obvio, complicar las voces narrativas...

–Me gusta tratar con voces imposibles, con voces que uno no oye todos los días. El "nosotros" de *Las vírgenes suicidas* se me ocurrió de modo muy fácil. En realidad, se trataba de lo primero que tenía. El primer párrafo lo cuenta este narrador colectivo. El libro crece con él. En *Middlesex* las cosas fueron completamente distintas. Ya tenía el argumento en la cabeza pero carecía de una voz que lo contase. Debía ser una voz lo suficientemente elástica como para narrar episodios épicos, en tercera persona, pero a la vez otros altamente individualizados, en primera persona. Por mucho tiempo no tenía confianza en lo que hacía, hasta que le di permiso a Cal para que zigzagueara entre la primera y la tercera persona. Allí nació la confianza.

¿Considera *Middlesex* una novela histórica?

–No. La novela histórica se desarrolla siempre en el pasado. *Middlesex* se abre al presente y su argumento adquiere la forma de un viaje. Realizo en todo caso una crónica de la condición genética en una familia greco-norteamericana. Esto le da al libro un aspecto generacional, que recorre la historia. Pero se cuelan siempre el presente y el pasado, y el pasado no existe a priori sino en la memoria de Cal, quien lo reconstruye. Espero que la delicadeza y una cierta comicidad desdramatizadora atenúen el carácter denso de las novelas históricas. De todas formas, quise ser muy exacto en relación con los hechos históricos, desde el incendio de Esmirna en 1922 hasta los estallidos sociales de Detroit en 1967.

Al descubrir su identidad, Callie decide ir a una clínica de identidad de género. El sexólogo de esta clínica, el Dr. Luce, la somete a una serie de pruebas para determinar su "verdadera" identidad genérica. En esta parte de la novela hay muchas referencias al debate natura/nurtura...

–Yo crecí en la década de 1970, en los '70 unisex. Eran los años del furor del construccionismo social. Estábamos convencidos de que la personalidad, y en especial la conducta específica de cada género, se hallaba determinada por la crianza o la educación. Los sexólogos y las feministas insistían con que cada niño o niña era una especie de página en blanco y que la crianza determinaba los roles del género. Ahora todo se ha invertido. Se considera a la biología y a la genética como los verdaderos determinantes del comportamiento. Pero al ser testigo de la muerte de aquella primera simplificación, preveo una inminente muerte para esta otra. Hoy se exagera el rol de los genes en el control de nuestro destino. Como dice Cal, la antigua noción griega de destino ha derivado hoy en el gen. Pero los genes interactúan con el ambiente durante períodos de desarrollo específicos, que son cruciales. Y ambos construyen el ser humano. Los biólogos entienden esto, pero la cultura en general no, en absoluto. Y ahí tenemos todo tipo de teorías que explican, o tratan de explicar, las causas evolutivas de nuestros comportamientos. Que los hombres no pueden comunicarse porque hace 20 mil años debían, para cazar, ser silenciosos. Que las mujeres gritan porque tenían que hablar fuerte mientras recolectaban frutos, etcétera. Esto es ridículo. La vida de mi héroe desarrolla y pone en juego esta discusión. Callie fue criada como niña, pero, porque se viriliza en su pubertad, adopta la identidad del género masculino. Cal "funciona en sociedad" como hombre. Pero esto no significa que él sea realmente un hombre. Ni siquiera un hombre es exactamente igual a otro hombre. Entre las alternativas de nurtura y natura, opto por un lugar intermedio. Ése es, obviamente, uno de los significados más fuertes del título. Pero el *Middlesex* del cual hablo no es sólo una tercera categoría genérica. También hablo de una cierta flexibilidad en la propia noción de género. Puesto que se trata de un concepto muy norteamericano. Hablo de la devoción por la individualidad, por la libertad. Yo creo que somos más libres de lo que nos imaginamos. Es decir, menos genéticamente determinados. Los investigadores esperaban encontrar 200 mil genes en el genoma humano. Pero encontraron cerca de 30 mil. No muchos más, de hecho, de los que tiene un ratón. Literalmente, no hay genes suficientes como para dar cuenta de todas nuestras capacidades humanas. ¿Cómo llegamos a ser lo que somos? Esto es un misterio que todavía está por resolverse. *Middlesex* es el relato de la propia formación de Cal, es decir, de la odisea que implica su autodescubrimiento.

"Yo creo que somos más libres de lo que nos imaginamos. Es decir, menos genéticamente determinados. Los investigadores esperaban encontrar 200 mil genes en el genoma humano. Pero encontraron cerca de 30 mil. No muchos más, de hecho, de los que tiene un ratón. Literalmente, no hay genes suficientes como para dar cuenta de todas nuestras capacidades humanas."

Otra discusión que seguramente provocará la lectura de su libro es en relación a si la "voz" tiene o no que ver con el género. Yo, por mi parte, no he percibido cambios decisivos una vez que Cal se orienta hacia la masculinidad.

–Tiendo a creer que no existe una diferencia natural entre cómo escribe una mujer y cómo escribe un varón. O, por lo menos, creo que las diferencias entre individuos son más significativas de las que hay entre géneros. Tenés razón en cuanto a la voz de Cal. No cambia, y no tiene por qué cambiar. Él ya es un hombre cuando describe su pasado. Si existen capacidades lingüísticas innatas en los varones y en las mujeres, esto es el resultado de una química cerebral y de la formación del cerebro en el útero, como respuesta a distintos niveles hormonales. El cerebro de Calliope sería el de un varón y, como muchas veces ocurre, el de un varón heterosexual, puesto que siente atracción por las chicas. Y bueno, algo sé sobre este tema. Cal se asemeja a un hombre y habla como un hombre, con voz profunda, y también escribe como podría hacerlo un hombre. Así es que no tuve que responder esa pregunta tan espinosa. La voz de Cal es suya, como creo que cada persona tiene su propia voz. No obstante, en algún punto fue una chica, así que tiene que dar cuenta de ello, con credibilidad. Cuando terminé el libro, se lo di a mi esposa Karen para que lo leyera. También se lo di a otras mujeres. Les pedí que me señalaran los errores. Las futuras lectoras podrán alzar la voz, pero mi grupo de consulta femenino sentenció que el universo emocional no andaba errado. Cal Stephanides, el macho pseudohermafrodita de catorce años en la escuela de niñas, ¡c'est moi!

¿Alguna vez se sintió femenino? (Esta es una pregunta seria.)

–Es una pregunta muy seria. Y el autor varón de una novela acerca de un hermafrodita no podría dejar de contestarla por la afirmativa (¿estuve lo suficientemente diplomático?). Mis padres tuvieron dos varones antes de tenerme a mí. Y querían que yo fuese una niña. Incluso ya tenían el nombre: me iban a llamar Michelle. Pero por favor, no saques de esto conclusiones psiquiátricas. ¿Sabías que a Hemingway, hasta los once años, lo vestían de niña? Uno puede comprender las compensaciones a las que se vio obligado de grande. Cuando yo tenía trece o catorce era muy bonito. Parece increíble, pero era muy bonito. Estaba jugando y hablando con las chicas cuando una de sus madres dice: "Niñas, ¿van a tomar algo?". Yo diría que un escritor tiene que tener algo de femenino.

(Traducción: Sergio Di Nucci)

Sangre, sudor y esperma

POR RODRIGO FRESÁN (DESDE BARCELONA)

Un pertinente apunte fisiológico: en alguna parte leí que las células del cuerpo humano –con la excepción de las del cerebro y del aparato sexual, esas dos zonas distantes pero limítrofes de nuestro organismo– se renuevan al completo una vez cada siete años. O algo así. Esto quiere decir que Jeffrey Eugenides era otra persona cuando comenzó a escribir *Middlesex* y que era otra persona cuando yo lo conocí pero, –misterios de la literatura– su libro siempre fue el mismo desde el vamos: una novela que cuenta la historia de una persona que cambia por imperio de las leyes de la herencia y por el misterioso azar de los cuerpos.

Cuando en 1996 conocí al hoy celebrado autor de *Middlesex*, Jeffrey Eugenides ya era el celebrado autor de *Las vírgenes suicidas* –uno de los debuts novelísticos más perfectos de los que se tenga memoria– y había regresado a su *alma-mater* –Brown University, en Providence– como parte del programa de un festival literario. Allí, Eugenides leyó un relato suyo aparecido en *The New Yorker* donde se contaba la historia de una mujer dedicada a coleccionar el esperma de sus amigos más inteligentes en un frasco para luego tener un brillante hijo por inseminación artificial producto de ese formidable cóctel de espermatozoides. El relato en cuestión había provocado cierto escándalo; pero ahora, a la luz de haber dado a luz a *Middlesex*, cobra un interés extra porque convierte a Eugenides en el único escritor de EE.UU. –y posiblemente el primero de cualquier parte desde Lawrence Sterne– preocupado por sus personajes ya desde el más íntimo y secreto Big Bang. “Me acuerdo muy bien de lo que pasó entonces”, me dice ahora Eugenides, en Barcelona. “Yo fui allí pensando que sería recibido como un héroe que volvía a su hogar y me cubrieron de insultos por haberme vendido al *New Yorker* con un cuento *risqué*”, se ríe Eugenides. El texto en cuestión aparecerá en un próximo libro de relatos (que ya salió en una versión abreviada en alemán) mientras termina una novela “corta y comprimida” sobre “la fiesta de una debutante”, explica Eugenides en la rueda de prensa. Y en sus ratos libres escribe un largo prólogo para la edición en la Everyman’s Library de la reciente American Trilogy de Philip Roth: “Uno de mis escritores favoritos... Me han dicho que ya tiene lista una novela de más de 700 páginas sobre el secuestro del hijo de Charles Lindbergh”, confía.

Mientras tanto y hasta entonces pensar en *Middlesex* como en un clásica novela de iniciación pero, también, de metamorfosis, de cambios constantes, de coordenadas variables y de impulsos imprevisibles. Una novela sobre la identidad. Sí, *Las vírgenes suicidas* puede ser considerada una novela “de cámara” organizada por un narrador coral y anónimo, entonces *Middlesex* es inequívocamente operística y compuesta para el lucimiento solista de Calíope “Cal” Stephanides. Si las suicidantes hermanas Lisbon en *Las vírgenes suicidas* eran –tanto para el lector como para sus adoradores– una suerte de *puzzle* imposible de armar, una música secreta que narraba el proceso y la construcción de una leyenda urbana y triste partiendo desde la más engañosa cotidianidad hasta alcanzar la perfecta invisibilidad del mito; entonces Cal en *Middlesex* recorre el camino inverso: empieza como una voz narradora sin cuerpo contando la desordenada historia de sus antepasados y de ese ancestro femenino y tan cercano que alguna vez fue él. Así, *Middlesex* es la historia de un tránsito hacia la existencia plena y Cal surge del caos de décadas de historia pública para acabar en la más secreta e íntima de las felicidades.

La felicidad de Eugenides por haber parido este libro que le costó lo suyo es evidente. Todas son buenas noticias y no le importa pronosticar que el francés Prix Médici al mejor libro extranjero a entregarse este lunes –el autor de *Middlesex* compite junto a Don DeLillo, Joyce Carol Oates, Linda Hogan y Enrique Vila-Matas– “será para el español”. Alguien le pregunta si vivir en el extranjero es bueno para su escritura y responde: “Es bueno porque el alquiler en Berlín es más barato que en Nueva York. Y eso mejora tu prosa”. Alguien señala la influencia de García Márquez y Eugenides admite que “está ahí; pero también tengo que confesar que sólo leí hasta la mitad de *Cien años de soledad*”. En la presentación se le menciona la inevitable posibilidad de un *Middlesex* de celuloide y la propuesta de Eugenides es formidable: “Me gustaría que la filmaran a medias el matrimonio de Sophia Coppola y Spike Jonze. Así estaría bien representada la parte femenina y clásica, y la masculina y posmoderna de la novela”. Cerca del final, le pregunto a Eugenides cómo fue que hizo para resistirse a la tentación de que las hermanas Lisbon tuvieran un cameo en *Middlesex*. “Ay, ay, ay... no se me había ocurrido”, sonríe Eugenides.

Dos potencias se saludan

Y MAÑANA, QUÉ
Jacques Derrida
Elizabeth Roudinesco
Trad. Víctor Goldstein
FCE
Buenos Aires, 2003
212 págs.

POR JORGE PINEDO

Historiadora de la cultura, psicoanalista ella misma, Elizabeth Roudinesco discurre con el filósofo que hace cuatro décadas implantó el deconstructivismo, Jacques Derrida, en torno de tópicos sobre los que acuerdan debatir. Si bien el concierto no resulta unísono, tal semejanza aleja el diálogo de la discusión, aproximándola a la charla cordial. La amable conversación, a su vez, se aparta de ese deporte tan francés como es la polémica, a fin de parecerse al intercambio propio de un club británico.

Franceses hasta los tuétanos, al fin y al cabo, ambos intelectuales se tornan cajas de resonancia dentro de las cuales, respectivamente, vibran los ecos de las preocupaciones actuales tanto de la intelectualidad como de la burguesía europeas. Al fin y al cabo, en buena medida fue en aquellas praderas donde esas formaciones de la cultura cobraron esfinge institucional y donde perduran en un presente que les es propio. A tal punto que no siempre –casi nunca, más bien– esa actualidad guarda correspondencia con la que pulula por lares menos bendecidos por el capitalismo. Por ello, cuando Roudinesco y Derrida retoman el verso de Victor Hugo que se interroga “De quoi demain...”, sus respuestas admiten traducciones diversas, desde la literal “¿De qué está hecho el mañana?” a la del título del volumen: *Y mañana, qué...*

Sutil distinción más que diferencia, marca el avance de lo coloquial hacia lo reflexivo como virtud principal que arranca el texto de la ramplona entrevista de la ya veterana alumna consagrada al maestro devenido prócer más allá del bien y del mal. La interlocución propiamente dicha fue desgrabada y transcripta, de modo que cada uno tuvo oportunidad de volver a fundir sus palabras, logrando la hazaña de permitir el pasaje de lo oral a lo escrito, en provecho de la lengua y sin pervertir el lenguaje. Con la deconstrucción como método privilegiado, los autores desandan senderos recorridos en común con otros pensadores que, vistos a la (escasa) distancia, figuran al modo de los postreros modernos: Marx, Nietzsche, Freud, Lacan, Heidegger, Althusser, Lévi-Strauss, Bataille, tal vez Sartre. Comparten acaso “una atención constante a cierto movimiento de la frase, a un trabajo, no del significante, sino de la letra, la retórica, la composición, la dirección, el destino, la puesta en escena”.

Herederos de las Luces, pero europeos en última instancia, Roudinesco y Derrida, junto con sus escalas teóricas y destinos temáticos, quedan sumidos en esa paradoja que reconocen eurocéntrica pues no sólo “se otorga armas contra sí misma y contra su propia limitación sino que da armas políticas a todos los pueblos y todas las culturas. Esto se asemeja a un proceso autoinmunitario”. Filosofía y filiación, pena de muerte, los límites conceptuales de la condición humana; su revés, los derechos de los animales; los dos demonios de allí: nazis y comunistas; literatura y psicoanálisis, censura y metafísica, omnipotencia materna e Iglesia, constituyen algunos de los puertos donde el pensamiento de ambos referentes intelectuales toca tierra, hace pie, se vuelve real.

La traducción de Víctor Goldstein eleva por peso propio la calidad literaria y científica del conjunto.

El mensaje fotográfico

ENSAYOS SOBRE FOTOGRAFÍA
Raúl Beceyro
Paidós
Buenos Aires, 2003
130 págs.

POR ROMINA E. FRESCHI

En versión aumentada, Paidós acaba de reeditar textos de Raúl Beceyro (crítico de cine y fotografía, además de director cinematográfico), que tuvieron su primera publicación en libro en 1978.

Desde ese entonces hasta hoy, han aparecido varios otros libros sobre la fotografía y a eso responde, principalmente, el aumento que presenta esta nueva edición.

Basado mayormente en una relación intelectual con los escritos y la figura del pensador y ensayista Roland Barthes, el libro detalla las posiciones del francés y dialoga con él, muchas veces para contradecirlo, pero poniendo siempre en primer plano la valoración de su pensamiento crítico y el modo de abordar los temas teniendo en cuenta el propio lugar del analista, el lugar de “ensayo” del ensayista.

El primero de los ocho apartados que componen el libro instala esta relación y establece cuál será el método de abordar los textos fotográficos a lo largo de los seis ensayos siguientes. Frente a la posición de Barthes (hasta 1977), que plantea a la fotografía como un simple análogo del mundo con técnicas poco claras o propias, Beceyro planteará la posibilidad de análisis del texto fotográfico a partir de la inmanencia de sus técnicas y de la intervención del fotógrafo al hacer uso de esas técnicas. Ese uso consciente permite, a su vez, que el lector realice una lectura como otro modo de intervención.

La posibilidad de esa lectura, dice Beceyro, no es un método universal que permite leer todas las fotografías de acuerdo a las mismas técnicas, sino que, por el contrario, invita a enfrentarse con la particularidad de cada imagen, para leer en ella un elemento central que la organice y que ponga en evidencia la presencia y la intervención inevitable del fotógrafo.

En ese balance que se efectúa en la lectura, son distintos los medios específicos de la fotografía que pueden tomarse en cuenta: encuadre, altura de cámara, punto de vista, volúmenes, texturas, tonalidades, objetos y personajes constituyen la connotación “artística” de cada fotografía en particular y Beceyro los toma uno por uno para analizar distintos hitos en la historia de la disciplina.

Ya hacia el final, con el octavo ensayo, el que constituye el “aumento” de la edición, se retoma específicamente el diálogo con Roland Barthes, para tomar en cuenta los escritos posteriores de éste y el malogrado diálogo real que ambos pensadores tuvieron antes de la muerte de Barthes en 1980. En un cuidadoso análisis, Beceyro pone en evidencia las contradicciones del pensamiento de Barthes ante su objeto de estudio, debidas a su autorreconocido afán realista, que pone el objeto fotografiado antes que el sujeto que fotografía y que lee. Frente a esta posición, Beceyro vuelve a reafirmar su búsqueda del “análisis inmanente de esa estructura original que es una fotografía” (frase de Roland Barthes en *El mensaje fotográfico*), búsqueda que lo acerca inevitablemente a su reconocido maestro francés.

Claro, conciso y humilde, este libro de ensayos es un delicioso manual de estudio para quienes quieran acercarse a la lectura de la fotografía, sin conclusiones tajantes, ni métodos férreos e incomprensibles, y con un panorama exhaustivo de la bibliografía existente sobre los temas que aborda. Por eso mismo, resulta una invitación al mundo de las imágenes y a seguir pensando, ensayando, sobre las posibilidades de este casi bicentenario arte al alcance de todos.

NOTICIAS DEL MUNDO

FUTURO NEGRI El escritor, filósofo y dirigente político italiano Antonio Negri, coautor (junto a Michael Hardt) de *Imperio*, estará en Argentina. Fiel a su historia combativa, se hará tiempo esta semana para ir a un encuentro con organizaciones sociales en la fábrica recuperada Grisinópolis (mañana a las 18, en Charlone 55); el martes a las 11 de la mañana estará en la sede de la calle México de la Biblioteca Nacional y hablará sobre "El trabajo inmaterial en los marcos del Imperio", y el miércoles 29 a las 10.00 en la Legislatura de la Ciudad dialogará sobre "Soberanía y Democracia".

SEMANA DE AUTOR Otro que viene es Manuel Vicent. El escritor español visitará Buenos Aires para presentar su nueva novela titulada *Cuerpos sucesivos*. Invitado especialmente para participar de la Semana de Autor que organiza todos los años el Centro Cultural de España en Buenos Aires, Vicent participará el lunes 27 (junto con Orlando Barone y Raquel Macciuci) de la mesa redonda "El escritor como cronista". El martes 28 estará en otra mesa redonda, esta vez titulada "Un narrador de imágenes" (junto con Marcelo Figueras y Miguel Russo) y el miércoles 29 finalmente llegará la hora de la presentación de *Cuerpos sucesivos* (estará con Vicente Muleiro). Todas las actividades serán en Florida 943, a partir de las 18.30 y tienen entrada libre y gratuita.

MÁS VISITAS Aunque estrictamente en este caso sería algo así como un regreso, ya que quien estará en el país es Ernesto Ekaizer, periodista y escritor argentino radicado en España. Vendrá los días 10 y 11 de noviembre para presentar su monumental (1024 páginas) *Yo, Augusto* sobre Pinochet.

PANCHO POR PACO El escritor Paco Ignacio Taibo II, conocido por su extensa biografía del Che Guevara, prepara una biografía del revolucionario Pancho Villa. Según explicó el autor, su objetivo es describir los aspectos más personales de Villa, y no tanto sus gestas revolucionarias. "Recientemente se publicó una excelente biografía de Francisco Villa, escrita por Friederich Katz, pero destaca a Villa y el villismo desde el punto de vista sociológico", indicó Taibo II. "A mí me interesa mucho más el personaje; lo que quiero hacer, como hice con el Che, es tomar el personaje y no soltarlo", añadió el escritor.

Cuando escribir es un carnaval

DEL CIELO A CASA
Hebe Uhart



Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2003
184 págs.

POR PABLO PÉREZ

Es muy posible que en julio de 2001, Hebe Uhart ya estuviera escribiendo *Del cielo a casa*. En el número 6 de la revista literaria *La ballena blanca*, aparecida en dicho mes, respondiendo a la pregunta "¿Qué está escribiendo en este momento?", la autora aludió a un proyecto del que prefería no hablar porque estaba aún "muy verde". Pero sobre todo, lo que inquieta en ese reportaje es una definición que hace Hebe Uhart al reflexionar sobre su trayectoria como escritora desde su primer libro, *Dios, San Pedro y las almas*, hasta entonces. Allí destaca "el curioso destino de un arte del cual no se recibe ningún dinero" y sigue: "Por eso hago las notas; tarde y poco, pero pagan. Pero escribir cuentos o novelitas es parecido a participar en el corso de Gualeguaychú: no les pagan para salir en la comparsa; ellos pagan de su bolsillo el viaje y la estadía, por el placer de bailar los cuatro sábados de carnaval".

En esta respuesta encontramos sintetizados los dieciocho relatos reunidos en este libro. Por un lado reflejan la fragilidad y las condiciones de vida, muchas veces precarias cuando no pobres, de los escritores que quedan fuera de las políticas editoriales. En algunos casos deben costearse sus libros y trabajar de lo que puedan para vivir, o, en otros, como el personaje del cuento "La colecta", Don Arturo Fernández Reymond, "gran poeta santafesino, pero radicado en Córdoba", vivir de la caridad: "La heladera no andaba, pero eso no tenía mucha importancia, porque hasta que no llegaba la mensualidad no tenían nada para poner en ella; el carnicero les anotaba la carne a cuenta en una libreta, y como nombre del cliente ponía: Poeta".

Por otro lado nos encontramos en varios de los relatos ("Congreso", "Una escritora de la capital", "Diario de viaje", etc.) con una escritora que prefiere escribir por placer antes que por trabajo: "Miro pasar a la gente, que no es mucha; entiendo perfectamente quién es cada cual; estudiante, madre con hijo, operario en bicicleta, comerciante. La gente se saluda por la calle. Me siento tan cómoda que me pongo a escribir algo que no tiene que ver con Rivera ni con nada de lo que debo hacer ahí. ¿Y para escribir eso tenía que ir a Rivera? Hubiera sido lo mismo en Mendoza o en mi casa". En estos relatos siempre están presentes la fragilidad, la oscilación de un estado de ánimo a otro ("llegué a Rivera contenta, todo me gustó, e inmediatamente quería irme"). En ellos encontramos además la actitud contemplativa de una escritora que se detiene en detalles mínimos: "Eran medialunas hechas para durar un tiempo y el tiempo mismo estaba ahí hecho para durar; el paisano pidió una lista y se la quedó mirando. La señora le dijo al rato:

–¿Quiere comer algo?

El paisano dijo:

–Estoy eligiendo".

Además de estos relatos de carácter autorreferencial, en "Del cielo a casa" hay otros cuentos interesantes, algunos con historias sórdidas ("El refucilo del cuchillo", "No tengo alas"), otros más jocosos ("Animal Planet"). En muchos de ellos están presentes los viajes: desde "Teresa", el monólogo interior de una inmigrante boliviana que viene en busca de trabajo a la Argentina hasta "El holandés errante", que en busca de aventuras viene a Buenos Aires de donde huye "disgustado, confundido y con bronca" para terminar en un hospitalario pueblito llamado Irimirain, donde la gran atracción son... los zapallos gigantes.

Estamos en el aire

POR RODOLFO EDWARDS

El fulgurante advenimiento de Internet y su posterior masificación produjeron bruscos cambios en las modalidades de consumo. Para los compradores compulsivos se abrió un campo de posibilidades casi infinito y con la leve presión de un dedo sobre el *mouse* se accedía a los pasillos virtuales del *shopping* más grande del mundo. Pero no todas fueron rosas en el intercambio de fluidos internéticos. Revisando célebres anécdotas nos encontramos con una digna de recordarse: una persona vendió a través de la red una bandera japonesa supuestamente usada por las huestes niponas en la Segunda Guerra Mundial en una enorme suma de plata, y luego de una inspección se comprobó que se trataba de una sábana con un círculo rojo pintado en el centro, que había estado enterrada largo tiempo en los fondos de una casa. En el sitio de remates virtuales Ebay (*www.ebay.com*), hace un tiempo se ofreció una declaración jurada de Borges, original, firmada de puño y letra por Georgie el 12 de agosto de 1963; después de lanzada la subasta, el precio tuvo un ascenso vertiginoso. ¿Para cuándo el patito de goma de Cortázar o un sombrerito de Manucho?

Las librerías virtuales tienen abiertas las puertas de sus páginas web para que los lectores del mundo puedan revolver las bateas sin necesidad de llenarse los dedos de polvo. Uno de los *sites* clásicos es *www.amazon.com*, donde se encuentran libros nuevos y usados, pero con la desventaja de que la presencia de libros en español es escasa y además los precios están pautados en dólares o euros, cosa que ahora dificulta el acceso para los bolsillos argentinos. Sí se con-

Del 73



11 DE SEPTIEMBRE... DE 1973
Héctor Pavón



prólogo de Ken Loach y Paul Laverty
Libros del Zorzal
Buenos Aires, 2003
124 págs.

POR ABEL WAISMAN

En este libro logran representarse con contundente eficacia los dos planos en los que se manifiestan las heridas, huellas y tramas secretas que existen y persisten tras todo golpe de Estado, es decir, el plano de lo público y el de lo privado. El texto de Ken Loach y Paul Laverty que hace de prólogo es el *script* del cortometraje *11 de septiembre... de 1973* realizado por Ken Loach y toma la forma de una carta abierta, escrita por un chileno refugiado en Londres y dirigida a los parientes y amigos de las víctimas del atentado a las Torres Gemelas. Ya en el primer párrafo del texto se vislumbra lo devastador de todo lo que sigue a continuación, dice: "Soy chileno. Vivo en Londres. Tal vez tengamos una característica en común. Los vuestros fueron asesinados, los míos también".

Luego, el texto de Pavón hace una descripción milimétrica de los hechos que llevaron a Allende a la presidencia y a su derrocamiento, precedido por el relato de la detención de Pinochet en Londres en 1998. Esta inversión cronológica resulta clave para comprender la importancia de Joan Garcés, un abogado español muy cercano a Allende a quien Pinochet había dejado salir de Chile muchos años atrás. Y se maldijo por haberlo hecho, ya que justamente Garcés ahora formaba parte del equipo del juez Garzón.

Para Pavón, los tres años que duró el gobierno de la Unidad Popular estuvieron signados por los hechos de violencia que brotaron como una respuesta del descontento de una importante parte de la población a las acciones políticas que proponía el gobierno. En el apartado "La Unidad Popular al gobierno", Pavón enumera las medidas del plan económico que el gobierno de Allende comenzaba a implementar: un área estatal dominante conformada por las empresas del Estado ya existentes, sumadas a las que iban a ser expropiadas, tales como la producción y distribución de energía eléctrica, el transporte ferroviario, aéreo y marítimo, las comunicaciones, producción y distribución del petróleo y sus derivados, siderurgia, cemento, petroquímica, química pesada, celulosa y papel.

Hubo numerosos atentados a las instalaciones de servicios públicos, huelgas, obstrucción parlamentaria cerrada y una permanente oposición a cualquier cambio. Pero lo que, para Pavón, más daño le causó al gobierno fue la seguidilla de movilizaciones y confrontaciones en las calles. La primera de ellas ocurrió en diciembre de 1971 y fue la protesta de "las cacerolas vacías", protagonizada por mujeres amas de casa que reclamaban en contra del desabastecimiento de artículos de consumo y alimentos.

Por otra parte resulta significativa la conclusión a la que llega Pavón luego de comparar diferentes investigaciones respecto del protagonismo que tuvo Pinochet en el planeamiento del golpe, logrando desmentir lo que éste dice en su autobiografía.

Lo asombroso de *11 de septiembre... de 1973* en comparación con otros libros sobre otras dictaduras es que no necesita recurrir a tonos solemnes ni sombríos para provocar efecto. El cinismo militar chileno sale a flote con la mera descripción de los hechos.

Las librerías virtuales se convierten en una opción muy atractiva para revolver (es un decir) catálogos.

siguen libros en español en el sitio *www.libreriarenacimiento.com*. Esta librería fue fundada en 1974 en Sevilla, España, y actualmente tiene un gigantesco galpón en una zona fabril colmado de libros. Librería Renacimiento se especializa en literatura española e hispanoamericana y en material vinculado con la Guerra Civil Española. En 1995 adquirió en Nueva York el frondoso catálogo de la librería de Eliseo Torres (más de un millón de volúmenes).

En nuestro país, la librería Alberto Casares (*www.acasares.servisur.com*) despliega en su página web un nutrido panorama, donde se encuentran ediciones especiales para bibliófilos y libros de arte, historia y literaturas varias. Una primera edición, datada en 1938, del libro *Diez poemas sin poesía* del insigne poeta Nicolás Olivari, brilla en la lista entre otras muchas gemas. También cuenta con local en la calle Suipacha 521 que atiende de lunes a viernes de 10 a 20, y los sábados de 10 a 14 (consultas al tel. 4322-6198).

La librería Ninon (*www.librerianinon.com*) fue fundada recientemente. Luce un diseño de página atractivo y funcional; las obras están divididas por temas, facilitando así la consulta del *nauta-comprador.* "Con mi socio se nos ocurrió poner una librería virtual porque los libros españoles están carísimos y veíamos que muchos libros argentinos, muy buenos, estaban agotados o fuera de circulación", nos cuenta Eduardo, uno de los responsables de Ninon. Estos jóvenes libreros compran bibliotecas enteras, no sólo en la Argentina sino también en otros países de América, para abastecer su depósito y de esa manera satisfacer la creciente demanda de sus clientes de Internet. Ninon se especializa en poesía y hace gala de publicaciones como *Poemas* de Osvaldo Lamborghini, editado en 1980 por Ediciones Tierra Baldía, o el inconseguible *Como un proyecto del que nadie habla* de John Ashbery, con prólogo, selección y traducción de Roberto Echavarren, impreso por la editorial mexicana El Tucán de Virginia. También se encuentran todos los libros de la editorial "Selecciones de Amadeo Mandarino", donde se destacan *Opera buffa* de Edgardo Cozarinsky y *Cuarenta y cuatro cartas* de Pier Paolo Pasolini. Los pedidos se pueden hacer al tel. 4862-4324, después de las 14. O bien por e-mail: *correo@librerianinon.com.* Las entregas se hacen a domicilio, con gastos de envío, pero también pueden retirarse (sin cargo) del depósito de la librería en forma personal, previa cita telefónica. Señores lectores: a izar las velas que en estos puertos imaginarios los esperan nuevos libros, nuevos mundos.

ESTE SÍ

Amelia Rosselli nació en 1930 en París donde Carlo, su padre, un reconocido intelectual antifascista, había buscado refugio. En 1937, Carlo y su hermano Nello fueron asesinados por el servicio secreto de Mussolini. La niña poeta vivió desde entonces en una especie de huida permanente. Primero se instaló con su madre, británica, en Inglaterra, y más tarde en Estados Unidos, donde comenzó a tomar clases de dibujo, de literatura y, sobre todo, de música. Aunque nunca dejó de escribir en francés e inglés, los primeros textos de la Rosselli se publicaron en italiano en los '60 y fueron elogiados por Pier Paolo Pasolini y Andrea Zanzotto.

La poética de Amelia Rosselli obliga a repensar uno de los mitos fundacionales de la lírica moderna: el que afirma, de Vico en adelante, su carácter de lengua materna del género humano. En la poesía de Rosselli la lengua materna es la articulación de diferencias. Se trata de una escritura que se inicia en el vacío que separa al judeo-romano de los Rosselli del francés natal y del inglés materno y de aprendizaje. Recluida en un magma lingüístico en el que nunca está del todo, la voz poética de Rosselli es la repetición obsesiva, mántrica, de escrituras heterogéneas; es una "gramática de los pobres" que reescribe –balbuceando, tartamudeando– restos textuales de una tradición literaria plurilingüe que va de los metafísicos ingleses a Rimbaud, de Ezra Pound a Montale y a Dino Campana. Amelia Rosselli se suicidó en Roma en 1996. El siguiente texto ha sido extraído de *Documento*, publicado por Garzanti en 1976.

DIEGO BENTIVEGNA

Las flores crecen como dones y después
se dilatan
una vigilancia aguda las silencia
no cansarse jamás de los dones

El mundo es un diente arrancado
no me pregunten por qué
hoy tengo tantos años
la lluvia es estéril.

Buscando las semillas destruidas
eras la unión marchita que buscaba
robar el corazón de otro para después
usarlo.

La esperanza es un daño quizá definitivo
las monedas resuenan crudas en el
mármol
de la mano.

Convencía al monstruo de que se
escondiera
en los cuartos limpios de un albergue
imaginario
había en el bosque pequeñas víboras
embalsamadas.

Me disfracé de cura de la poesía
pero para la vida estaba muerta
las vísceras que se pierden
en el barullo
mueres barrido por la ciencia

El mundo es sutil y plano:
Deambulan allí pocos elefantes, obtusos.

Lejos del Paraíso



HOMENAJES Este mes se cumplen 25 años de la edición de *The Stories of John Cheever*, 61 cuentos con los que John Cheever inventó el suburbio norteamericano y demostró que cualquier hombre, incluso el más conformista, sufre las mismas odiseas, tristezas y miserias que esos otros que pueblan *La Eneida*, el *Paraíso Perdido* de Milton y la Biblia.

POR CARLOS GAMERRO

Los Pommeroy son una familia más o menos burguesa, que comparte una casa de veraneo en alguna playa de Massachussets, con un pasado calvinista que agotada la fe sobrevive, con aderezos izquierdistas, en la moral del hermano menor, Lawrence. En una literatura de crítica social, Lawrence proveería el ácido punto de vista que desnudaría las pequeñas hipocresías, crueldades y fatuidades de los restantes Pommeroy. En "Adiós, hermano mío", Lawrence es en cambio un implacable aguafiestas que abruma a todos con su temperamento sombrío, logrando que los felices se sientan culpables de su felicidad y los alegres, ridículos en su alegría, negándose sistemáticamente a participar en los rituales de comunión familiar (nadar en el mar, beber), tratando de convencer a la jovial cocinera de que es una triste mujer explotada, y yendo a una fiesta de disfraces sin disfraz para mejor burlarse de los cuarentones nostálgicos que concurren en sus vestidos de bodas o antiguos trajes de fútbol. Como aclara su hermano mayor, protagonista y narrador del relato, Lawrence trafica verdades, pero verdades a medias. En cada relación, en cada afecto, en cada acción ve la mitad mezquina, falsa, inauténtica: "Diana es una mujer tonta y promiscua. También Odette. Mamá es una alcohólica. Chaddy es deshonesto... Esta casa va a terminar cayéndose al mar. Y vos sos un tonto..." Cada vez que pasan un rato con él, los miembros de su familia se internan en el mar, como si necesitaran una purificación ritual. "¿Qué puede hacerse con un hombre así? ¿Qué puede hacerse? ¿Cómo disuadir a su ojo de que busque, en la multitud, la mejilla con acné, la mano temblorosa; cómo enseñarle a responder a la inestimable grandeza de la raza, la áspera belleza de la superficie de la vida?", se desespera su hermano, hasta que encuentra la respuesta: debe golpeárselo en la nuca con una pesada raíz y sacárselo de encima. Tras la partida del insoportable Abel, el que ha sido brevemente Caín contempla el mar, donde nadan su hermana y esposa. Cuando las mujeres salen del agua, están desnudas, sin vergüenza alguna: ahora que el triste puritano ha partido, sus nombres –Diana, Helena– desnudan al igual que sus cuerpos su origen pagano ante el lector. En este relato, Cheever invierte la ecuación habitual: el crítico social es expulsado del cuento, el burgués autocomplaciente tiene la última palabra. ¿Y por qué no? ¿Quién ha dicho, después de todo, que la literatura deba ser siempre crítica?

Este relato es el primero del inestimable ladrillo escarlata con letras blancas denominado *Cuentos y relatos (The Stories of John Cheever)*, de cuya publicación se cumplen este mes veinticinco años. Sesenta y un cuentos componen el volumen y varios de ellos son obras maestras de la cuentística norteamericana y mundial. Cheever es un majestuoso creador de locaciones y sus cuentos se agrupan fácilmente según dónde transcurran: en Nueva York, en los pequeños pueblos de veraneo de la costa de Nueva Inglaterra, en Europa (siguiendo la tradición de Henry James, los norteamericanos de Cheever viajan a Italia), y sobre todo en los suburbios de Nueva York, en el mundo de los *commuters*, que toman el tren para trabajar en la ciudad y cada tarde vuelven a la paz rural de sus martinis y sus jardines con pileta. Hacia el final de su carrera, cuando un autor se preocupa o se resigna a que sus lectores le tengan sacada la ficha, su novela *Falconer* sumó un ámbito nuevo e impredecible: el de la prisión. Todos, para el autor, son "metáforas del confinamiento", pero es uno en particular, el del suburbio, el que con más justicia merece el nombre de "Cheever country" y reaparece en sus cuentos y novelas en los familiares nombres de Bullet Park, Shady Hill, Maple Dell. Muchos autores se encuentran a sí mismos cuando encuentran su territorio, y si son los primeros en descubrirlo, su nombre queda para siempre ligado a él. La cultura suburbana de los *commuters* (distinta de aquélla de ciudades más nuevas, donde toda la movilidad es en auto y por autopista) surge en los '50 y Cheever fue su poeta (su vida suburbana comenzó exactamente en1951). Él inventa la literatura del suburbio acomodado, reflejado luego en tanta literatura posterior y sobre todo en el cine –en la suma de miserias de films como *Felicidad* de Todd Solondz, o más aún, en la combinación de crisis de la mediana edad y vida suburbana de *Belleza americana*, impensable fuera de la tradición que Cheever inaugura–. El segundo, sobre todo, se acerca al espíritu del autor: el suburbio es anatomizado sin piedad, pero la búsqueda en última instancia es la de la belleza y la nobleza que pueden encontrarse en todas partes, incluso ahí. O, como dice el propio Cheever: "Hemos tenido demasiada crítica del modo de vida de la clase media. La vida puede ser tan buena y tan rica allí como en cualquier otra parte. No quiero ser un crítico social, tampoco un defensor de los suburbios. Pero no hace falta decir que los personajes de mis cuentos y las cosas que les suceden podrían encontrarse en cualquier lugar. Sus dioses son tan antiguos como los tuyos y los míos, quienquiera que seas".

Esta atemporalidad y ubicuidad lo llevó muchas veces a aprovecharse del recurso usado por Joyce para su celebración de la vida urbana en *Ulises*. En "El marido rural" (más "marido de country" que "padre campestre"), Francis Weed sobrevive a un accidente aéreo, debe enfrentar guerras fratricidas en el living de su casa, se enamora de la baby-sitter, observa una mujer desnuda que pasa, peinándose, a través de la ventanilla del coche dormitorio de un tren expreso y termina consultando a un psiquiatra. Hechos en la vida cotidiana de cualquier nómade suburbano, sea de Shady Hill o Pilar, salvo que este cuento es una Eneida en miniatura y las peripecias de este americano medio recapitulan en detalle las del legendario ancestro de los romanos: la destrucción de Troya, las interminables batallas, el amor por Dido, el encuentro con su madre Venus, la consulta del oráculo. Al final, Weed-Eneas contempla su tierra prometida, menos nueva que distinta, el mismo paisaje suburbano transfigurado por los acentos de la visión pastoral: "Oscurece; es una noche en la cual reyes en corazas de oro cabalgan elefantes sobre las montañas". La frase, con su poderosa belleza inmediata y su lejana evocación de la gesta de Aníbal, enemigo de Roma y vengador de Dido, ilustra como tantas otras un rasgo característico del autor: Cheever no fue un gran creador de finales, a la manera de Poe o Chéjov, pero sí de frases finales, característica que legaría a su amigo y discípulo Raymond Carver.

En otros relatos las resonancias no son clásicas sino bíblicas, sobre todo edénicas: para situarlas en la tradición literaria de su lengua, podríamos decir que Cheever reescribe una y otra vez, en "Los Wrysons", "El Brigadier y la viuda del golf", "Una visión del mundo" y el maravilloso "Un mundo de manzanas", el *Paraíso perdido* de Milton. De todos sus relatos con trasfondo mítico, el más sugerente y famoso es sin duda "El nadador", que fuera llevado al cine en una película igualmente perturbadora y enigmática protagonizada por Burt Lancaster. El nadador del título es Ned Merrill, a la vez uno de los padres y esposos del mundo suburbano de *Bullet Park* y un moderno Ulises que decide invertir la fórmula de su antecesor: en lugar de regresar a casa saltando de isla en isla, Ned irá de pileta en pileta, nadando a través de cada una, ya que ha descubierto que juntas forman un río subterráneo que, aflorando aquí y allá, le permitirá llegar a su casa por agua. Ned emprende su odisea lleno de entusiasmo y vigor, pero poco a poco su fuerza física y moral lo van abandonando y se pregunta si la tarea que ha emprendido no es superior a ellas. Una tormenta trae el frío, las hojas de un árbol inexplicablemente se han vuelto amarillas en pleno verano, el prado de los Lindleys está lleno de yuyos y la pileta de los Welchers, vacía. Casi desnudo, tiritando, descalzo, se ve en aprietos para cruzar la autopista (Escila y Caribdis); atravesar la pileta pública, saturada de niños gritones y cloro, se convierte en un descenso a los infiernos; sus vecinos nudistas, los Halloran (Nausícaa y sus doncellas), se conduelen de "sus desgracias", los Biswangers, cíclopes que ofrecen una fiesta, lo tratan como un colado y su ex amante, Shirley-Circe, con desdén. Cuando Merrill llega a su destino ya es invierno, y él, un hombre viejo y derrotado: no nos sorprende que la casa esté vacía y deshabitada.

¿Cómo leer este relato? ¿Como cuento fantástico sin más? ¿Cómo ensueño diurno erosionado y finalmente arrasado por la impiadosa realidad? ¿Como fábula de la futilidad a la que se asoman, en la mediana edad, todos los WASP protagonistas de las historias suburbanas de Cheever? (Tengo el gran trabajo, la gran casa, la esposa, los hijos. ¿Y ahora qué?) Cheever conoció también, en su vida, la anomia de la vida suburbana, y además el acoso del alcohol y las drogas, la inestable convivencia de su herencia calvinista y su bisexualidad. Pero es de esperar que en 1982, su año final, se viera iluminado, como el poeta Asa Bascomb, protagonista de "Un mundo de manzanas", por una obra que "aun cuando no le trajo el Premio Nobel, llenó de gracia los últimos meses de su vida".